TELA DOS ÍNDIOS

Na primeira imagem do filme, ainda no prólogo, antes mesmo dos letreiros de apresentação, um índio olha para a câmara e fala diretamente para o espectador. Na imagem seguinte acontece o mesmo. Depois, aparece um outro índio. E outro mais. E outro ainda. E outros e outros índios. Fazem todos assim como o primeiro: olham para a câmara e falam diretamente para o espectador. E a câmara, diante de todos eles, se comporta assim como faz diante do primeiro, olha sempre muito interessada em ouvir o que eles têm a dizer. Olha com os ouvidos. Fica parada, não se mexe, nem pisca os olhos enquanto as pessoas falam. A imagem não se movimenta, e em verdade informa pouco. O que faz o filme é o som, é o que os entrevistados dizem.

O primeiro entrevistado, Marçal, um índio guarani, olha direto para a câmara e se dirige especialmente ao espectador, isto é, as coisas que ele diz no instante em que está sendo entrevistado não são propriamente respostas às questões colocadas pelo entrevistador a seu lado. O entrevistador não aparece na imagem, a pergunta que motivou o depoimento (se é que houve alguma pergunta) não aparece na faixa sonora. A imagem e o som do índio Marçal chegam soltas na tela, como se ele mesmo, o personagem que aparece dentro do quadro, comandasse o filme. Marçal age não como alguém entrevistado para um filme, mas sim como alguém que faz um filme. No instante da filmagem fala já para as pessoas que, depois do filme terminado, se reúnem para a projeção:

"Eu queria que o público brasileiro sentisse e visse através dessa reportagem, dessa filmagem, a situação real de uma parte do índio brasileiro. A vida do índio brasileiro, a situação deles atualmente. Não é só conhecer o índio amazonense, os nossos irmãos do Amazonas, que ainda têm área maior, que têm possibilidade de se locomover, numa área bem grande, que é muito lindo. É muito bonito o índio viver sua vida natural. Nós não temos nada disso. Porque nós, os índios que vivemos aqui, é que sentimos a injustiça, a pobreza, a perseguição, a fome, porque a área que ocupamos não oferece mais condições para a nossa sobrevivência. Dizer que o índio matogrossense aqui do sul vai viver de caça e pesca? Vai viver dos recursos naturais que oferecia antigamente aos nossos antepassados, que viveram felizes aqui, nessa bendita terra que é o Brasil, que foi do índio. Falo que foi do índio porque nós não temos mais nada. Não temos mais nada. Isso eu quero que chegue ao conhecimento do Presidente da República, que desconhece a nossa situação. Isso o brasileiro, o branco lá fora, no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, esses grandes centros brasileiros, precisa conhecer."

O plano é longo. Marçal fala, a câmara observa. Marçal faz o filme, se dirige ao espectador. Não é um entrevistado, conduz a entrevista, faz um discurso. Salta sobre a realidade que está ali, diante dele, e se comporta já como uma imagem de cinema. Marçal não conversa com o diretor, o fotógrafo ou o técnico de som, que foram lá para fazer um filme com e sobre ele. Marçal toma conta do meio de expressão do homem branco para se explicar, para conversar de uma vez com muitas pessoas ao mesmo tempo, para dizer a todo o mundo o quanto o índio sofre: "Nós reclamamos a injustiça, a calúnia, a pobreza e a fome que a civilização nos trouxe".

Terra dos Índios, documentário de Zelito Viana, é um filme feito como se os índios tivessem tomado conta da tela. Fazer um filme, fazer imagens e sons com a movimentação, o colorido e a musicalidade habitualmente encontradas num filme não é propriamente o que interessa aqui. O que vale é colocar a câmara e o gravador a serviço dos índios, coloca-se o filme, a película mesmo, a serviço dos índios. O que vale é chegar aos cinemas como informação em estado bruto, como documento puro, não manipulado. Como coisa meio selvagem, se tomada em comparação ao modelo civilizado de cinema, ao filme mais amplamente consumido, de narração e ritmo mais suaves (com pausas e entreatos para dosar as informações passadas e evitar que os dados se atropelem), ao lado do filme de arestas aparadas.

A informação chega ao espectador agrupada em cinco blocos, um prólogo e mais quatro partes, cada uma destas marcadas por um título aplicado sobre a imagem: Eu fui nascido e criado aqui é o título da primeira. Os donos da terra, o título da segunda. O índio como negócio, o título da terceira. Nosso documento é a tradição, o da quarta parte. O material que compõe cada um destes blocos é rigorosamente o mesmo, depoimentos filmados de modo direto e simples: a câmara se coloca diante do entrevistado e espera. O tempo e a movimentação do plano são determinados pelo que o entrevistado faz e diz diante da câmara. A ligação de um plano com outro é igualmente determinada pela fala, pois sempre que possível o filme evita cortar a palavra do entrevistado ao meio, e procura montar os diversos depoimentos de modo a conseguir algo semelhante a um discurso contínuo.

No prólogo, por exemplo, Marçal diz que "pelo Brasil inteiro vai levantar ou já levantou índios esclarecidos como eu, que levantará sua voz em prol de sua raça", e cita o exemplo do xavante Mário Juruna, "que é tido como subversivo pelos elementos da Funai", para concluir que o conceito de subversão é coisa estranha ao índio, que é coisa que pertence só ao mundo dos brancos: "O índio não sabe esse termo de subversão. Isso não é nosso".

O plano em que Marçal fala é cortado aí. Aparece então a imagem de Mário Juruna, que diz "a gente tem que explicar que não é problema do índio. Não existe problema do índio. Tem muito problema do branco". Um novo corte na imagem, surge na tela o rosto de Darcy Ribeiro, mas o texto continua, quase como se não houvesse corte algum, prosseguindo a idéia lançada por Marçal e ampliada por Juruna:

"Não há propriamente uma questão indígena, há uma questão não indígena, quer dizer, nós, não índios, é que somos o problema. Nós, por termos desembarcado aqui com uma pequena célula em 1500, mas com uma imensa potencialidade de crescimento, é que geramos esse problema, que ampliado e desdobrado ao longo dos séculos foi indo caçar os índios onde quer que eles estivessem."

O que conduz o filme, na verdade é o texto. O que se movimenta é o texto. A imagem, é verdade, nem sem-

TERRA DOS ÍNDIOS

Direção
Zelito Viana
Texto
Darcy Ribeiro, Carlos Moreira Neto e Zelito Viana
Fotografia
Affonso Beato
Montagem
Eduardo Escorel
Narração
Fernanda Montenegro

35 mm, Cor
1979.

pre está imóvel, nem sempre é a mesma coisa. A composição do quadro varia um pouco de plano para plano. Às vezes vemos só o rosto da pessoa que fala, às vezes o entrevistado aparece na tela por inteiro. Às vezes a paisagem por trás do índio que fala está fora de foco, às vezes está bem definida. Às vezes tudo está mesmo parado, e só a voz do entrevistado é que se mexe, às vezes a imagem anda no meio de um grupo de pessoas, à procura de alguém para conversar, ou à procura de um detalhe apontado pela pessoa que fala.

Existem mesmo alguns momentos em que a imagem corre solta, ao ilustrar uma narração que de quando em quando substitui as entrevistas para dar informações, de caráter geral, preparatórias para a perfeita compreensão das declarações dos entrevistados. Existem mesmo momentos em que a imagem expressa algo mais forte que o som: os planos dos índios doentes filmados por Noel Nutels talvez sejam o exemplo mais marcante. Mas, na realidade, a variação das linhas de composição, ou a inclusão de imagens desacompanhadas de texto, não alteram o quadro geral. *Terra dos Índios* é, na realidade, um audiovisual. Assim mesmo, ao pé da letra: primeiro ouvir, depois ver. A imagem, mesmo nos instantes em que toma a palavra, depende do som, entra para pontuar as coisas que o realizador diz direta (pela narração) ou indiretamente (pela seleção e montagem das entrevistas).

Palavra puxa palavra. Fala-se quase todo o tempo no filme, que procura reduzir o espectador a um ouvido e se dirige especialmente às pessoas interessadas em ampliar a sua sensibilidade de audição, em esticar os ouvidos até às vozes deste grupo de pessoas que não tem vez de se pronunciar. Fala-se muito, palavra puxa palavra, e o espectador, aí pela metade da projeção, mesmo o espectador a priori interessado em dar ouvidos aos índios, se sente assim como se a imagem o estivesse desviado (com seus apelos de cores, movimentos e formas que se intrometem por trás do entrevistado) do que mais importa, o texto.

O primeiro trecho da narração, por exemplo, no final do prólogo, depois dos depoimentos de Marçal, Juruna, Darcy Ribeiro e do caingangue Angelo Kretan, acumula informações importantes. "Cinco milhões de índios viviam na região onde veio a se formar o Brasil, e falavam mais de mil línguas diferentes (...) Hoje 200 mil índios vivem em algumas poucas reservas (...).

Conservam seu jeito, suas línguas e mitologias, coisas que estão na raiz da aventura humana, anteriores à existência de senhores e escravos, patrões e empregados, ricos e pobres (...) A expansão da sociedade nacional se faz sobre um território imenso. Só numa parte ínfima desse território podem vir a ocorrer atritos com os índios (...). A redução das populações indígenas por efeito das doenças, da escravidão, do desengano e da desmoralização que se seguem ao encontro com o civilizado é tão grande que onde existiam 25 índios, depois de um século só existe um".

Que imagens avançam aí, enquanto o narrador dá esse quadro geral? Ou melhor, o que fazem as imagens aí, enquanto o texto coloca o espectador no meio do problema que o filme irá desenvolver nas três partes seguintes? Vemos índios, doentes, isolados, em contato com civilizados, reduzidos a meio civilizados. Os planos correm como suporte do texto, casando-se em alguns momentos em perfeita harmonia com o que o narrador diz, casando-se em outros momentos até com o ritmo da fala do narrador (que por sinal lê em tom pausado, sem dramatizar muito a fala). E então, no instante em que vê e ouve o que está na tela, é bastante possível que o espectador seja mais atingido pelos olhos – a luz, a gente sabe, viaja mais rápido que o som – do que pelos ouvidos, é bastante possível que a imagem que melhor transmita a idéia central do texto não seja aquela do filme, mas a imagem simples, descolorida e utilitária das letras impressas no papel:

"O número de índios é portanto muito pequeno, e o que quer que suceda a eles, o que quer que eles façam, não pode afetar o nosso destino nem pode afetar o nosso progresso. Mas afeta a honra nacional. Afeta a nossa capacidade de atuarmos como seres humanos, de estarmos a altura dessa gente, de cuja carne nós nascemos."

É um risco deixar que o espectador atravesse esta idéia sem se dar conta exata do que se diz aí, porque todo o filme se organiza a partir deste sentimento. É um risco colocar a imagem colada assim ao som (quase como para cobrir o tempo necessário para a leitura), um risco que o cinema tem corrido não apenas aqui, em *Terra dos Índios*. Um risco que o cinema documentário tem ocorrido com freqüência, depois da associação de um gravador portátil à câmara de filmar, depois que os recursos sonoros do filme deixaram de ser usados nos documentários só no fundo da imagem para deixar solto o visual, originalmente o que documentava de fato. É um risco, sem dúvida, mas que *Terra dos Índios* parece correr intencionalmente, para dar voz a quem habitualmente não tem vez. Para dar ouvidos a uma cultura que se expressa de geração em geração pela palavra.

Zelito faz mais ou menos assim como sugere Mário Juruna, a certo trecho de seu discurso no encontro no Posto Taunay, em Aquidauana, Mato Grosso:

"Quando a gente aprende a língua do português, costume do branco, ninguém passa a cara de branco também. Porque a cara continua cara de índio. A cara de branco continua cara de branco. Porque a língua pode mudar, pra poder entender, pra poder discutir, pra poder defender a nossa direito. Porque a cara ninguém passa a cara de branco, nem cara de estrangeiro, nem cara de português, nem cara de branco, continua cara de índio."

Zelito segue mais ou menos o que observa Juruna. Pega a língua do cinema, fala como civilizado, pra discutir, para entender, para defender os direitos do índio (e seu próprio direito de se sentir e de atuar como um ser humano) mas continua com cara de índio. O corpo do filme é o som. As imagens são adornos corporais.

Deste esquema de planos determinados pelas declarações dos entrevistados *Terra dos Índios* se afasta só em três breves momentos. O cinema, pintura corporal mais vistosa, adorno mais trabalhado, objeto mais cuidado para um ritual festivo, se infiltra, toma conta da tela e diz também alguma coisa. O primeiro momento é aquele fragmento tirado de um jornal de televisão. Na tela o espectador pode ver aquela fração de segundo em que o repórter se ajeita (enfeita o corpo com esses adornos e pinturas comuns aos civilizados, ternos, grava-

tas, microfones, barbas e bigodes) antes de entrar no ar. Os dois outros momentos são mais extensos e mais significativos.

De repente uma única sobrevivente do grupo Ofaié-Xavante, Dona Maria Rosa, que sem ter mais ninguém que entenda sua língua conversa feliz com o gravador perguntando onde estão seu pai e sua mãe, lamentando a solidão, dizendo-se cansada. De repente um índio suiá, Weran, narra o ataque a uma fazenda de brancos, e enquanto fala gesticula. Toma o tacape, representa o ataque e faz ao mesmo tempo o papel dos índios que se encontravam ao lado dele e o papel dos brancos assustados, com medo de morrer.

Aí, nestes dois depoimentos colocados no trecho final do filme, praticamente depois que as entrevistas já terminaram, a câmara se sente mais livre. Passeia em volta de Dona Maria Rosa (e a certa altura, como quem se liberta depois de longo tempo de liberdade vigiada, até esquece o que estava filmando, a índia solitária, e desvia os olhos para a copa bem aberta da árvore próxima). Se mexe em torno de Weran, curiosa, querendo ver de perto o rosto do índio suiá, atenta ao menor de seus gestos. É como se, depois desta longa conversa, movida enfim por um impulso emocional, a câmara de filmar, personagem invisível que faz tudo quanto é filme, estivesse inclinada a atuar como ser humano, viver na natureza, defender sua natureza, assim como fez Weran. Lutar pelo seu direito de se sentir um ser humano.

José Carlos Avellar

SÓFOCLES NÃO ESTÁ MORTO: VIVA NELSON RODRIGUES

Que nos perdoem os reverentes: Sófocles (ou Shakespeare) não detém o monopólio da qualidade do Teatro da Tragédia Humana. Somente nosso servilismo cultural preserva-lhes esta condição de deuses inigualáveis da dramaturgia universal. Depois de Nelson Rodrigues (e não há patriotada nisto) podemos afirmar: O Rei Édipo não é mais nosso rei, Hamlet perdeu a pompa e Othelo (Versão medieval de Doca Street?), com toda sua imponência monogâmica, talvez não passe de um "canalha".

Nossa intenção: pela análise do filme *Os Sete Gatinhos* – peça de Nelson Rodrigues exemplarmente transcrita para o cinema pelo mesmo diretor da *Dama do Lotação*, Neville d'Almeida – demonstrá-lo.

Longe de nós subtrair méritos ao aristocrático Shakespeare ou a seu ancestral grego, o não menos aristocrático Sófocles. Mas daí a considerá-los inigualáveis vai uma grande distância: aquela que separa o servilismo cultural de um mínimo de dignidade crítica.

Agora, com *Os Sete Gatinhos* passamos, nós também, a ter um herói trágico nacional. Quem é ele? "Seu Noronha" – contínuo da Câmara dos Deputados que mora em Grajau.

Reis, rainhas, príncipes, princesas, nobres de toda a sorte, com seu cortejo de conflitos, glórias e sofrimentos, já tivemos o bastante. É chegada a hora (ou ainda não?) de heróis brasileiros e de origem popular. Afinal, nem só a nobreza é completada com as peripécias do Destino. . .

Aliás, este é um dos maiores méritos de Nelson Rodrigues. Filho de outra terra, ao contrário de Sófocles ou Shakespeare, não faz teatro com mármore de Carrara. De modo nenhum. Trabalha com o dia-a-dia infame, o cotidiano prosaico, o sórdido e o banal e faz neles aparecer o épico, o profundo, o universal, o trágico e o sublime.